

Abstract

Discussing authors such as Nina Möntmann, Brian O’Doherty, Sven Lütticken, and Jan Verwoert, this article assesses some of the major questions and challenges concerning the notion of “new institutionalism” and the so-called “hybridization” of institutions that present contemporary art. The term “new institutionalism”, which the art world borrowed from sociology, emphasizes the resistance of these institutions to commercialization or politicization by means of an engaged, critical approach both towards their programmes and towards the possibilities of working with visitors. This largely theoretical concept faces a range of challenges in practice: in order to achieve the ideal, institutions have to resolve problems connected to financing, promotion, management, and external and internal demands for their programming as well as for their target groups and educational or communication strategies.

Klíčová slova

nový institucionalismus – bílá krychle – transformace – hybridizace – publikum – participace

Keywords

New Institutionalism – white cube – transformation – hybridization – public – participation

Autorka je studentkou doktorského programu Teorie a dějiny umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a kurátorkou centra současného umění MeetFactory v Praze. Vyučuje na Anglo-American University v Praze. Podkladem pro tento text je výzkum uskutečněný v rámci stáže autorky v Elizabeth Foundation for the Arts v New Yorku, podpořený Fulbright-Masarykovým stipendiem.

karina@meetfactory.cz

INSTITUCIONÁLNÍ AVANTGARDA KARINA PFEIFFER KOTTOVÁ

Muzea umění, galerie, umělecká centra a další instituce zaměřené na prezentaci vizuálního umění¹ utvářejí nesmírně obšírné spektrum, které je těžké jakkoli souborně kategorizovat bez ohledu na specifické kulturní, sociální nebo politické kontexty, ve kterých tyto iniciativy působí. Přesto existuje snad stejně široké spektrum teoretických přístupů, které sledují jejich vznik a proměny. V poslední době se k dnes již klasickým studiím autorů, jako je Eilean Hooper-Greenhill, Tony Bennett, Graham Black, nebo v našem prostředí Ladislav Kesner,² přidávají diskuse o *novém institucionalismu*. Termín, který si umělecký svět vypůjčil ze sociologie, označuje směr bádání zabývající se institucemi, jež vzdorují tlakům komercializace či politizace skrze angažovaný, nesamozřejmý přístup k vlastní programové linii i způsobům práce s publikem. V tomto textu se pokusím nastínit hlavní body aktuálních mezinárodních diskusí na téma nového institucionalismu a zhodnotit teoretická východiska v souvislosti s konkrétními možnostmi současných institucí. V první části příspěvku stručně shrnu návaznost nového institucionalismu na předchozí teorie tematizující proměnu muzeí a galerií od jejich vzniku do současnosti. Dále posoudím rozdíl mezi používáním téhož termínu v sociologickém kontextu a v oblasti výtvarného umění. Ve třetí části textu zhodnotím vztah nového institucionalismu a v současnosti obdobně často diskutovaného termínu „hybridizace“ jako obecnější koncepce, která se může týkat jak

¹ Dále je pro zjednodušení budu nazývat umělecké instituce, nebo jen instituce.

² Srov. např. Tony BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londýn: Routledge 1995; Graham BLACK, *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*, Londýn: Routledge 2005; Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and Their Visitors*, Londýn: Routledge 1994; Ladislav KESNER, *Muzeum umění v digitální době*, Praha: Argo – Národní galerie 2000.

rozšiřování pole možných aktivit v rámci činnosti jednotlivých institucí, tak rozostřování hranic mezi jejich typy. Poslední část příspěvku se bude zabývat možností participace publika na programech „nových institucí“.

1. Od národního projektu ke kritické instituci

Instituce prezentující umění, či v širším slova smyslu historické a kulturní artefakty, prošly za poslední dvě a půl století rozsáhlou transformací. První muzea byla úzce spojena s formujícími se národními státy a jejich sbírky tak měly vyvolávat pocit určité sounáležitosti a hrdosti na (ne vždy vlastní či zcela legitimně nabyté) kulturní dědictví.³ V osvícenském duchu byla důležitá jejich vzdělávací funkce, podle dobových dokumentů měla muzea „povznášet“ vkus co nejširšího publika.⁴ Už tehdy s nimi ale bylo spojeno určité společensko-intelektuální elitářství, které se naplno projevovalo v kanonickém způsobu prezentace umění, dominujícím dvacátému století, jež Brian O'Doherty nazval bílou krychlí (*white cube*).⁵ Modernistická díla byla vystavena s velkými odstupy a stručnými faktickými popisky na takřka posvátných bílých zdech nebo čistých soklech, které měly tu moc proměnit i pisoár v umělecké dílo. Bílá krychle radikálně oddělila život vně svých zdí a zvláštní bezčasý prostor, který se nacházel uvnitř, stejně tak jako malou skupinu zasvěcenců, kteří znali pravidla hry, nebo je sami utvářeli, od outsiderů, kteří se do bílého chrámu neodvažovali vstoupit, nebo je taková varianta trávení volného času jednoduše ani nenapadla. O'Doherty tento fenomén pojmenoval a opatřil značně kritickou analýzou v době, kdy už také působili umělci, jako je Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren nebo Richard Serra, kteří buď fyzicky, nebo v přeneseném slova smyslu do bílé krychle zasahovali, a zviditelňovali tak skryté síly a mechanismy, které za rouškou zdánlivé

3 Snad nejsamozřejmějšími příklady jsou pařížský Louvre či Britské muzeum, jehož koncepcí se budu krátce zabývat níže.

4 Tento termín použil například Roland Jacques David, ministr vnitra revoluční Francie, pro popsání své vize fungování vznikajícího Louvru. Viz Andrew MCLELLAN, *Inventing Louvre*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 91–92.

5 Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, rozš. vyd., Santa Monica, CA: Lapis Press 1986.

neutrálnosti nemusely být na první pohled vidět. To se týká například způsobů vystavování, nebo obecně zacházení s uměleckým dílem či úkonem, otázek spojených s jejich vnímáním a interpretací, možností překlenout rozdíly mezi světem uvnitř instituce, vedeným vlastními pravidly, a světem venkovním, ale také praktičtějších problémů spojených s vedením a financováním uměleckých institucí.

K těmto tendencím se na přelomu století přidávají ještě diskuse o tzv. demokratizaci umění či kultury,⁶ která zpravidla patří mezi požadavky kulturních politik nebo cíle samotných institucí. Tento jev zapříčiňuje řada faktorů – od nutnosti obhájit financování kulturních institucí z veřejných i soukromých zdrojů dostatečnou návštěvností přes jejich soupeření se stále narůstající škálou volnočasových aktivit až po určité altruistické snahy. Umělecké instituce se v tomto bodě ocitají na pomyslném rozcestí. Řada z nich se vydává cestou komercializace a vytváření spektakulárního programu, jehož úspěšnost je hodnocena především podle počtu návštěvníků – bez větších ohledů na kvalitu jejich prožitku. Alternativou především pro větší instituce se stala určitá mnohovrstevnost, kdy jsou jednotlivé části jejich programu zprostředkovávány různým typům návštěvníků na jim odpovídající úrovni (zábavně-vzdělávací formou dětem, tematickým odborným výkladem zájmovým skupinám apod.). To se ale týká především různých způsobů prezentace výstavního programu, který sám o sobě nemusí být nijak zvlášť progresivní či kritický.

6 Obecně lze tímto termínem označit snahu zejména zástupců institucí či politické moci zpřístupnit umění a kulturu širšímu a diverzifikovanějšímu publiku, případně diverzifikovat samotné spektrum nabídky kulturního vyžití. Teoretik Yves Evrard například chápe demokratizaci kultury jako proces uplatňovaný především vládními kulturními politikami, za jehož nejzazší úspěch lze považovat, že demografické složení lidí navštěvujících kulturní instituce bude odpovídat demografickému složení celkové populace daného státu. Srov. Yves EVRARD, „Democratizing Culture or Cultural Democracy?“, *Journal of Arts Management, Law and Society*, roč. 27, 1997, č. 3, s. 167–175. Socioložka Vera L. Zolberg problematiku demokratizace umění shrnuje následovně: „Konvenčně znamenala zpřístupňování toho, co považujeme za tradiční elitní kulturu, širšímu publiku, kterému je umožněno kulturu v tomto smyslu využívat a docenit. V poslední době ale termín začal zahrnovat také rozšiřování obsahu estetické kultury samotné, a to prostřednictvím zahrnování kulturních forem a žánrů, které byly v rámci tohoto hierarchicky navrženého konstruktů přehlíženy, nebo z něj dokonce byly v minulosti vyřazeny.“ Vera L. ZOLBERG, „The Happy Few – en Masse. Franco-American Comparisons in Cultural Democratization“, in: Casey N. BLAKE (ed.), *The Arts of Democracy. Art, Public Culture, and the State*, Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press 2007, s. 97–122.

Domnívám se, že většina předních současných muzeí umění, jako je Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku nebo londýnská Tate, se nachází na pomezí těchto dvou přístupů: představují zejména populární výstavy umělců mezinárodního formátu, které přispívají k budování určité „značky“, případně z méně známých umělců tyto „hvězdy“ vytvářejí. Kupříkladu v případě nedávno uspořádané výstavy Roye Lichtensteina v Tate Modern⁷ se slavné jméno umělce i výrazná vizualita jeho díla stává ideálním nástrojem pro soudobé marketingové strategie, od obrovských billboardů, které v době konání výstavy zaplavily Londýn, až po suvenýry s reprodukcemi Lichtensteinova díla, vyrobené speciálně v souvislosti s výstavou, jež byly k dostání v galerijním obchodě. Podobně se ale zachází i se jmény pro daný kontext méně známými, například s o pár měsíců dříve uskutečněnou výstavou Aliny Szapocznikow v MoMA.⁸ Výstavy v podobných institucích nebývají příliš experimentální, využívají většinou zavedených forem prezentace umění s případnými spíše formálními inovacemi, které umožňují velkorysé rozpočty. Zároveň ale tyto instituce kladou vysoký důraz na vzdělávací stránku. Vytvářejí rozsáhlé doprovodné programy pro řadu cílových skupin, podávají informace množstvím způsobů od tištěných a nástěnných textů až po audio průvodce, komentované prohlídky, komentáře umělců a kurátorů k jednotlivým dílům či částem sbírek apod. Model tzv. „kulturního supermarketu“, jak spektakulární instituci nazval britský sociolog umění a populární kultury Nick Prior,⁹ v praxi tudíž nelze od formátu „více tváří jedné instituce“ jednoznačně odlišit.

Paralelně se spektakulárně-edukační orientací mnoha předních institucí ale začala vznikat mezinárodní síť iniciativ, které jako jádro svého programu pojaly kritický, mezioborový přístup. Jedním z klasických příkladů je nizozemské Van Abbemuseum v Eindhoven, které vzniklo už v roce 1936, ale zejména v posledních desetiletích se etablovalo jako instituce, která přistupuje kriticky k vlastnímu fungování a prezentaci sbírek a svý-

7 Výstava *Lichtenstein. A Retrospective* proběhla v Tate Modern na jaře 2013 ve spolupráci s The Art Institute of Chicago. Představila na 125 obrazů a soch amerického průkopníka pop artu.

8 *Alina Szapocznikow. Sculpture Undone, 1955–1972*, New York: MoMA, 7. 10. 2012 – 28. 1. 2013.

9 Nick PRIOR, „Having One’s Tate and Eating It. Transformations of the Museum in a Hypermodern Era“, in: Andrew MCLELLAN (ed.), *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*, Oxford: Blackwell 2003.

mi projekty zkoumá například vzdělávací potenciál muzea nebo možnosti participace diváků. Své působení na webových stránkách zástupci instituce popisují takto: „Vyzýváme sebe samotné a své návštěvníky k přemýšlení o umění a jeho místě ve světě. Zabýváme se řadou témat, včetně role sbírky jako kulturní ‚paměti‘ a muzea jako veřejného místa.“¹⁰ Právě tato nesamozřejmost přístupu k vlastním sbírkám a výstavním projektům i jednotlivým uměleckým dílům, zkoumání možností jejich prezentace, které nejsou jen interními rozhodnutími, ale různými cestami se snaží zohledňovat názory odborníků z řady jiných oblastí i laické veřejnosti, je jakýmsi opakem zdánlivě neutrálního přístupu bílé krychle, v rámci něhož jsou tyto mechanismy takřka neviditelné. Na teoretické rovině byly podobné iniciativy shrnuty termínem *nový institucionalismus*, jenž představuje jakési pomyslné hnutí „institucionální avantgardy“,¹¹ která od devadesátých let minulého století internalizovala kritiku fungování institucí, se kterou původně vystoupili umělci. Jak postuluje Jonas Ekeberg, editor knihy *New Institutionalism*, nová instituce je ochotna překlenout způsoby prezentace spojené s redukcí uměleckého díla na pouhý objekt.¹² Dalším stupněm je potom sebereflexivní kritika, tedy vědomě artikulovaný, nesamozřejmý přístup k vlastní programové linii a kurátorským záměrům i celkové institucionální struktuře.

Nizozemská teoretička Julia Noordegraaf upozorňuje, že první impuls k transformaci institucí prostředkujících kontakt s uměním vyšel od muzeí představujících nezápadní umění: v těchto případech je zřejmé, že umělecká díla jsou vytržena ze svého původního kontextu a uspořádána do nového systému, který předurčuje specifický způsob jejich nahlížení či interpretace.¹³ Susan Vogel, kurátorka Centra afrického umění v New

10 Z oficiálních webových stránek muzea, <http://vanabbemuseum.nl/en/about-us/> (cit. 21. 4. 2013).

11 Tento termín použila teoretička Nina Möntmann, která nový institucionalismus spojuje především s progresivními kurátorskými záměry, jejichž cílem je vytvořit mezioborový „aktivní prostor“. Viz Nina MÖNTMANN, „Narratives of Belonging. On the Relation of the Art Institution and the Changing Nation-State“, in: James ELKINS – Alice KIM – Zhivka VALIAVICHARSKA (eds.), *Art and Globalization*, University Park: Pennsylvania State University Press 2010.

12 Jonas EKEBERG (ed.), *New Institutionalism*, Oslo: Office for Contemporary Art 2003, s. 9, 14.

13 Julia NOORDEGRAAF, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen – NAI 2004.

Yorku, například již v roce 1988 uspořádala výstavu nazvanou *ART/artifact*, skrze kterou zkoumala vliv muzeální prezentace na interpretaci vystavených předmětů. Výstava ukázala, že každý pokus o expozici uměleckých nebo kulturních artefaktů je určitou manipulací, a že zviditelnění mechanismů, které za produkci výstav stojí (kritéria výběru děl, vytváření vztahů mezi nimi, způsoby instalace, psaní doprovodných textů apod.), může přivést diváka přinejmenším k tomu, aby si uvědomil jejich nesa-mozřejmost a při návštěvě výstav s ní počítal.

V podobných intencích následovaly další instituce, které do svého programu zvaly umělce zabývající se institucionální kritikou, nebo externí kurátory, kteří měli uskutečnit vlastní reinterpetaci dané sbírky umění. Výstavy představující specifický úhel pohledu na určitou sbírku, ovlivněné osobností jejich tvůrce, jsou častým přístupem i v současnosti. Například Lawrence Rinder, ředitel Berkeley Art Museum, zde v roce 2009 uspořádal výstavu, pro jejíž tematické okruhy se inspiroval „zranitelností“ a „syrovostí“ děl uložených v depozitářích. Namísto klasické chronologie tak zvolil řadu mnohem více intuitivních, a tedy také do značné míry osobních spojnic. V rozhovoru publikovaném v časopise *A2* o svém přístupu hovořil takto:

Snažím se díla uspořádat tak, abych divákům umožnil komplexní zkušenost. Obvykle není narativní, ani didaktická, ale nabízí určité spojující vlákno: ať už formální, nebo poetické. Myslím, že rolí kurátora je vést diváka skrze výstavu, skrze prostor. Ale způsob, kterým to dělá, může být hodně efemérní a jemný, nebo naopak didaktický. Výstava, kterou jsem připravoval pro Berkeley Art Museum, když jsem tam začínal jako kurátor, byla nazvaná *Galaxy: A Hundred or So Stars Visible to the Naked Eye* (Galaxie: kolem stovky hvězd viditelných pouhým okem). Na výstavě bylo přes sto děl ze sbírek muzea, datovaných do období více než pěti set let, vytvořených v různých médiích. To je způsob, kterým vnímám výstavu. Je jako galaxie. Je tu určitá nahodilost, ale také organizace a přitažlivost, která drží celek pohromadě. To nemusí být zřejmé z jednoho konkrétního bodu, ale když se podíváte na celek, je to tam. Je konzistentní.¹⁴

14 Karina KOTTOVÁ, „Výstavy jako galaxie. Rozhovor s kurátorem Lawrencem Rinderem“, *A2*, 15. srpen 2012, č. 17, s. 12.

Uvědomění si různých možností vystavování uměleckých artefaktů je nicméně v současných úvahách jen prvním krokem. Vytvořit skutečně „kritickou instituci“, která bude vytvářet kvalitní program nezávislý na politických či komerčních tlacích, zároveň bude do svých projektů angažovat široké vrstvy publika, bude inovativní, experimentální, a přesto pro své snahy najde odpovídající finanční zázemí i zájem veřejnosti, se jeví jako v praxi nerealizovatelný úkol. Je to spíše určitý ideál, který mohou mít zástupci současných institucí na paměti. Domnívám se, že už pouhé uvědomění si těchto bodů a snaha skrze svoji činnost některé z nich adresovat je základem pro označení dané instituce jako „kritické“. V následujících sekcích se pokusím nastínit základní teoretická východiska uvažování o novém institucionalismu, ale také konkrétní možnosti a úskalí pro instituce, které se snaží tomuto ideálu alespoň přiblížit. Je přitom nutné zohledňovat rozdílnost kontextů, ve kterých takové instituce vznikají nebo působí, a odlišovat „novou instituci“ jako teoretický konstrukt nezávislý na konkrétním místě od skutečných organizací, které působí na lokálních úrovních s diametrálně odlišnými podmínkami.

2. Nový institucionalismus v kontextu sociologie a současného umění

V nejširším slova smyslu jsou instituce jednoduše pravidly. Jejich definice nicméně nepodléhá jednoznačnému konsensu napříč obory. Často citované vymezení tohoto pojmu poskytuje americký ekonom Douglass North. Jako instituce označuje lidmi navržená omezení, která strukturují politické, ekonomické a sociální interakce. Zároveň autor rozlišuje instituce od organizací. Zatímco první chápe jako pravidla hry, druhé jako samotné hráče – politické, ekonomické, kulturní nebo vzdělávací orgány.¹⁵ V běžném i teoretickém jazyce jsou ale tyto termíny často ztotožňovány. Striktně vzato je institucí celý svět umění se svými pravidly, zatímco jednotlivá muzea umění, galerie či umělecká centra jsou organizacemi. Většina teoretických textů o nich nicméně hovoří právě jako o institucích.

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století začaly jednotlivé sociologické školy systematicky zkoumat vznik, vývoj a funkci institucí v širokém

15 Douglass NORTH, „Institutions“, *Journal of Economic Perspectives*, roč. 5, 1991, č. 1, s. 97–112.

slova smyslu. V souvislosti s nástupem behaviorálních teorií v sociologii se do popředí zájmu dostal vliv institucí na chování jednotlivců. Hans van Maanen ve své publikaci nazvané *Jak studovat světy umění* posuzuje význam sociologických teorií pro zkoumání organizační struktury uměleckého světa a potažmo jejího vlivu na funkci umění ve společnosti.¹⁶

Van Maanen uvádí, že někteří autoři upřednostňují používání termínu konvence namísto instituce. Paul DiMaggio a Walter W. Powell, jejichž dílčí studie se dotýkaly také oblasti umění, chápou konvence jako zárodek institucí. Victor Nee zdůrazňuje pojem sítě provázaných pravidel a norem, jež ovládají sociální vztahy. Nový institucionalismus v sociologii je nicméně spjat právě s analýzou organizací.¹⁷ Zatímco institucionalismus je studuje především z hlediska jejich zakotvenosti v místních komunitách, nový institucionalismus zkoumá organizace z mezinárodního hlediska, jako určitou optiku, skrze niž lidé s nimi spjatí nahlízejí svět kolem sebe. Mezi další rozdíly patří podle van Maanena zakotvenost „starého“ institucionalismu v politických aspektech chování v rámci organizací a hledání „organizační iracionality“ v samotné formální struktuře organizace, zatímco nový institucionalismus se obrací především k externím vlivům.¹⁸

Starý i nový institucionalismus jsou nicméně v sociologickém kontextu spíše zastřešujícími termíny pro řadu analytických studií, které zkoumají dopad institucionálních struktur na chování jednotlivců, nebo naopak podmíněnost fungování institucí jednáním lidí, kteří je utvářejí. Jádrem pro toto uvažování jsou dnes již kanonické teorie byrokracie a „železné klece racionality“ Maxe Webera, ve kterých autor vyjadřuje svou obavu ze silící racionalizace fungování společnosti, jež je úzce spojeno právě s vývojem moderních organizací.¹⁹ Některé novoinstitucionální sociologické studie²⁰ se naopak zabývají iracionálními aspekty takto systematicky uspořádaných celků nebo možnostmi inovací v jejich rámci.

¹⁶ Hans van MAANEN, *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.

¹⁷ Anthony Giddens je definuje jako „velké seskupení lidí, které je neosobního charakteru a vzniká s konkrétním záměrem“. Anthony GIDDENS, *Sociologie*, Praha: Argo 1999, s. 288.

¹⁸ MAANEN, *How to Study Art Worlds*, s. 43–50.

¹⁹ Max WEBER, *Metodologie, sociologie a politika*, Praha: OIKOYMENH 2009.

²⁰ Například Paul J. DIMAGGIO – Walter W. POWELL, „The Iron Cage Revisited. Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields“, *American Sociological Review*, roč. 48, 1983, č. 2, s. 147–160.

Nový institucionalismus ve světě současného umění zatím není natolik analytickým nástrojem, aby se opíral o konkrétní kvalitativní či kvantitativní studie. Tyto typy výzkumu jsou v angloamerickém kontextu, kde se postupně inspirují další geografické oblasti, zejména od devadesátých let minulého století hojně využívány pro evaluaci činnosti uměleckých institucí, kupříkladu hodnocení diváckého dopadu výstav nebo posuzování jejich sdělovacího potenciálu před samotnou realizací expozic.²¹ Týkají se ale především muzeí. V oblasti výtvarného umění se studie tohoto typu zabývají hlavně činností velkých muzeí umění, která mají dostatek prostředků na vlastní financování výzkumu, nebo jsou dostatečně atraktivní pro případové studie nezávislých badatelů.²² Pro menší instituce, případně instituce v jiných geografických oblastech, jsou tyto formy výzkumu a hodnocení zatím spíše novinkou, přestože zájem o ně v posledních letech výrazně narůstá. Tyto trendy s myšlením ovlivněným novým institucionalismem na poli teorie výtvarného umění bezesporu významně souvisejí, nejsou s ním ale tak jednoznačně spjaty, jak je tomu v sociologickém uvažování. Užívání termínu nový institucionalismus v souvislosti se současnými uměleckými institucemi se podle mého názoru jeví spíše jako potřeba najít zastřešující výraz pro praktické kroky kurátorů a dalších zástupců institucí, které jsou vedeny alternativním uvažováním o jejich poslání a možnostech fungování v měnící se společnosti. Teoretické reflexe a případné výzkumy dopadu takových záměrů na návštěvníky se objevují až v návaznosti na tyto zpravidla velmi konkrétní plány a projekty.

Novému institucionalismu v sociologii a ve světě umění je ale společný důraz na mezinárodní kontext a zájem o míru ovlivnění činnosti jednotlivých organizací sítí stále více globalizovaných pravidel či norem. Kurátorka, kritička a spisovatelka Nina Möntmann v tomto fenoménu hledá původce současné komercializace uměleckých institucí, což je jeden z hlavních jevů, vůči kterým se ty „nové“ snaží vymezit. Möntmann ve své eseji z roku 2007 označuje „nový institucionalismus“ ve světě umění jako kurátorský záměr vytvořit „aktivní prostor“, který by byl

²¹ Možnostmi praktického využívání těchto typů výzkumu v prostředí uměleckých institucí jsem se stručně zabývala v článku „Diktát Publika?“, *artalk.cz*, <http://www.artalk.cz/2011/10/07/diktat-publika/> (cit. 30. 6. 2012).

²² Srov. např. Eilean HOOPER-GREENHILL – Theano MOUSSOURI, *Researching Learning in Museums and Galleries 1990–1999. A Bibliographic Review*, Leicester: Research Centre for Museums and Galleries 2001.

„částečně komunitním centrem, částečně laboratoří a částečně akademií“, což jsou slova, která si autorka vypůjčuje z profilu kunsthalle Rooseum ve švédském Malmö. Pod vedením Charlese Escheho a později Lene Crone Jensen byla tato instituce podle Möntmann jedním z prototypů nového modelu, vedeného experimentálním, multifunkčním přístupem ke kurátorství. Möntmann, která ve své eseji reflektuje zejména činnost institucí severovýchodních zemí, nicméně vidí tento trend, jehož vznik datuje do poloviny devadesátých let, už o deset let později jako ohrožený. Upozorňuje na řadu politických změn, které „nové instituce“ subordinovaly pod větší celky, nebo si dokonce vynutily jejich zavření. Původce této reorganizace spatřuje autorka právě v kritickém přístupu, který dle jejích slov nepřežil „korporátní obrat“ (*corporate turn*) v institucionální sféře.**23**

Tento obrat Möntmann v o tři roky později publikovaném textu na téma vztahu umělecké instituce a proměny národního státu spojuje především s oddělením národa od státu v globalizovaném světě. Současný stav odlišuje od prvních muzeí, jež byla koncipována jako národní projekty, které skrze své sbírky vytvářely určitý pocit sounáležitosti a hrdosti, a zároveň utvrdzovaly tehdejší světový názor. Möntmann uvádí příklad Britského muzea, které k prezentaci svých sbírek přistoupilo z perspektivy kolonizátora vyzdvížením vlastní historie a vytvořením exotických „exkurzů“ do ne vždy zcela morálně nabytého dědictví jiných kultur. V současnosti má stát podle autorky spíše manažerskou funkci, zatímco ostatní (ekonomické, sociální aj.) agendy přebírají nadnárodní organizace, jako je OSN nebo Světová obchodní organizace. Umělecká instituce se v důsledku toho řídí „korporátním modelem“, kdy je úspěšné řízení hodnoceno vysokými počty návštěvníků, a tak jsou přirozeně upřednostňovány spektakulární výstavy světových umělců zvučných jmen spíše než experimentální nebo kritický program. Mezi takové instituce podle Möntmann patří kromě těch, kterými jsem se zabývala výše (britská Tate nebo americké MoMA, vedle nichž Möntmann jmenuje ještě Guggenheim Museum), také stále více středně velkých uměleckých center i menších institucí. „Vzdělané vlastenectví, které upevňovalo národní stát, bylo nahrazeno narativem hodnotícím konkurenci, konzumaci událostí a výtěžek, který legitimizuje stát v područí globálního kapitalismu,“ dodává autorka.**24**

23 Nina MÖNTMANN, „The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future“, *EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies)*, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> (20. 11. 2012).

24 MÖNTMANN, „Narratives of Belonging“, s. 164.

V pomyslných kleštích mezi vizemi kulturní instituce buď jako národního projektu, nebo jako korporace, se ocitl Piotr Piotrowski, historik umění a bývalý ředitel Národního muzea ve Varšavě. Podle něj patří mezi kritické instituce již od šedesátých let Moderna Museet ve Stockholmu, v současnosti například Van Abbemuseum v Eindhovenu nebo New Museum v New Yorku. Piotrowski usiloval o přenesení sebe-kritické koncepce do institucionálního modelu národního muzea. Na pozici ředitele byl jmenován právě díky této koncepci, kterou o dva roky později rozvedl ve strategický dokument. Ten byl ale bez jeho přítomnosti odmítnut správnou radou muzea bez udání jakýchkoli pádných argumentů. Kritická koncepce totiž dle Piotrowského nabourávala dvě základní představy možného směřování muzea – vizi muzea jako chrámu, který stráží a nikoli zpochybňuje národní tradici, a vizi muzeální instituce jako spektaklu bombastických výstav a komercializovaného fungování. Piotrowski je nicméně nadále přesvědčen, že pokud mají muzea hrát významnou roli v současné společnosti, musí se změnit. Jejich úkolem je programově se dotýkat problematičtějších témat ve společnosti, v případě národních muzeí také přezkoumávat, přepisovat historii, na rozdíl od jejího velebení a chápání jako danosti, hrdosti národa. Nová instituce má disponovat intelektuálním přístupem ke kultuře a vazbami na místní publikum, a také odpovídat celkové lokální situaci místa, ve kterém se nachází, nesnažit se o hledání univerzálních modelů.**25**

Právě myšlenku většího důrazu na lokální kontext v tomto ohledu považují za velmi důležitou. Umělecké instituce po celém světě jsou stále více homogenizované, jako by slepě následovaly vzory zmíněných magnátů, jako je MoMA nebo Guggenheim, které ale samy snad nejvíce podléhají tlakům komercializace a představování divácky vděčných spektaklů. Zájem o lokální kulturu však začíná být snad podobně silný jako nahrazování anonymních potravin ze supermarketu lokálními zdroji. Domnívám se, že zcestovalí návštěvníci kulturních institucí už také začínají být unaveni unifikovanými způsoby vystavování a často i výběrem umělců, které najdou v muzeích umění od New Yorku po Tokio. Přestože „bombastické“ výstavy budou jistě nadále lákat masy diváků, věřím, že alternativnější způsoby zacházení s uměním si dnes rovněž mohou najít poměrně široké publikum. Možnostmi participace diváků na takových projektech se budu zabývat níže.

25 Tereza STEJSKALOVÁ, „Kritické muzeum. S Piotrem Piotrowským o jeho pojetí výstavních institucí“, *A2*, 19. prosinec 2012, č. 26, s. 12.

V českém prostředí by bylo rovněž možné najít několik příkladů, kdy změna vedení „sebekritické“ instituce tyto tendence odsunula na druhou kolej. Takzvaný „korporátní obrat“ s takovým vývojem bývá spojen. Pokud ředitel dané instituce není odborníkem z umělecké oblasti, a pokud si nedokáže zajistit či udržet schopný odborný tým, hrozí, že instituci bude vnímat spíše jako lukrativní komerční prostor vhodný k pronájmu a výstavní projekty soudit především z hlediska jejich ekonomické úspěšnosti a vysokých čísel v tabulkách návštěvnosti. V poslední době byla podobná situace diskutována například v souvislosti s působením Jany Šorfové v Galerii Středočeského kraje. Záhy po nástupu nové ředitelky do funkce opustil galerii kurátorský a edukační tým, jenž ji v očích odborné i širší veřejnosti v uplynulém období etabloval právě jako inovativní instituci, která se nebojí nevšední interpretace stálých sbírek, kvalitního programu, jenž není veden pouze potenciálem divácké či komerční úspěšnosti výstav, a řady doprovodných vzdělávacích aktivit, které program uvádějí do širších kontextů a angažují nové skupiny diváků. Mezi důvody neochoty zaměstnanců spolupracovat s novou ředitelkou patřilo údajné plagiátorství projektu Šorfové, se kterým se na pozici ředitelky hlásila, nepravdivost některých údajů v jejím životopise, ale také různá manažersko-psychologická pochybení, na která si stěžovali již zaměstnanci jejího předchozího působiště, Musea Kampa. **26** „Galerie Středočeského kraje není v tuto chvíli podle našeho názoru schopna u připravovaných projektů plně garantovat vysokou odbornou úroveň, jejíž zárukou pro nás byli kurátoři, kteří na projektech pracovali od počátku,“ uvedli v návaznosti na zmíněné události tehdejší spolupracovníci instituce Jiří Fajt, Pavel Kappel a Jiří Ševčík v dopise hejtmanovi Středočeského kraje. **27** Na tyto iniciativy navázala také petice, ve které se mnozí přední čeští umělci a kurátoři zavázali k bojkotu instituce po dobu působení Šorfové, která v současnosti stále svoji funkci zastává.

Nedostatečná odbornost vedení, která je často spojena s neschopností zajistit či udržet kritický program, případně personální konflikty na

26 Kauzu podrobně sledoval internetový server *artalk.cz*. Jednotlivé články lze najít zde: <http://www.artalk.cz/tag/jana-sorfova/> (cit. 21. 4. 2013). Internetová televize *artyčok.tv* v této souvislosti natočila dvoudílný dokument: *ARTYČOK.TV, GASK I.*, video, 30 min., *artyčok.tv*, 30. listopad 2012, <http://artycok.tv/lang/cs-cz/16691/gask-i> (cit. 30. 6. 2013); *GASK II.*, video, 32 min., *artyčok.tv*, 19. prosinec 2013, <http://artycok.tv/lang/cs-cz/17023/gask-ii> (cit. 30. 6. 2013).

27 Jiří FAJT – Pavel KAPPEL – Jiří ŠEVČÍK, „Spolupracovníci GASKu píší hejtmanovi“, *artalk.cz*, 11. květen 2011, <http://www.artalk.cz/2011/05/11/spolupracovnici-gasku-pisi-hejtmanovi/> (cit. 21. 4. 2013).

osobní úrovni, patří mezi překážky, kterým „nová instituce“ musí čelit. Dalším důležitým bodem, který se zmíněných problémů rovněž do značné míry týká, je otázka financování uměleckých institucí a s ním spojených požadavků ze strany soukromých i veřejných podporovatelů. V tomto ohledu se velmi liší evropské a severoamerické instituce, přičemž ty evropské stále do značné míry spoléhají na financování ze strany státu a dalších veřejných rozpočtů, zatímco americké jsou z větší části nestátními iniciativami, kde je také podíl financování ze soukromého sektoru mnohem vyšší. Nicméně i evropské kulturní instituce v posledních letech vzhledem ke grantovým škrtkům stále častěji hledají podporu u soukromých subjektů. S tím jsou spojeny jiné zájmy než v případě financování z veřejných peněz, kdy jsou požadavky na zaměření programu, návštěvnost, reklamu apod. vedeny maximálně prioritami kulturních politik jednotlivých subjektů (Evropská unie, stát, menší správní celky). Soukromým společenstvem zpravidla nestačí logo na plakátu výstavy a odborná závěrečná zpráva o projektu. Zajímá je zejména jeho „kasová“ úspěšnost a mediální dosah, který je přirozeně u spektakulárnějších výstav nejvyšší. Málokterá společnost si dovolí podporovat experimentální, popřípadě nějakým způsobem kontroverzní projekt či celou instituci. K tomu se váže také „morální“ otázka financování institucí například tabákovou společností nebo sporně hospodařícím monopolem na dodávání energií. K prvnímu případu financování newyorského MoMA společností Philip Morris se vyjádřil svou parodií na Picassův obraz *Muž s kloboukem* (1912) výše zmíněný Hans Haacke, který námět obrazu přetvořil v reklamu na cigarety.

Möntmann jako východisko ze současné situace navrhuje jakousi „globalizaci zespođu“, jejíž bázi ve smyslu financování by se staly nové soukromé i veřejné nadace, které by pomohly vytvořit udržitelné, nezávislé alternativy soudobých institucí:

[Nová kritická instituce] by se mohla stát protipólem korporátní globalizace utvořené neokapitalismem. Mohla by umožnit aktivní a bezprostřední globální výměnu mezi různými veřejnými skupinami a individuálními hlasy a být platformou pro kritiku národního státu. Musela by rozšířit svůj záběr, zvážit možnosti mezižánrové spolupráce se zavedenými i alternativními organizacemi a zahájit multidisciplinární aktivity. Taková kritická organizace by mohla mít například podobu mezinárodně operující „organizované sítě“, která posiluje množství menších, nezávislých institucí a aktivit – ať už

jsou alternativní, vedené umělci nebo založené na výzkumu. Zároveň by mohla vytvářet dočasné platformy v rámci větších institucí. [...] V uměleckém světě by potom tato nová instituce založená na organizované spolupráci mohla sloužit jako informační pole, jako centrum pro různé transdisciplinární způsoby spolupráce. V právních termínech by to byl jakýsi odbor, a také vstupní brána pro diváky, kteří by měli možnost lokální participace a mezinárodní výměny.²⁸

Právě myšlenka určité sítě či platformy, jakkoli nadpoužívané tyto termíny v současnosti jsou, se zdá být pro instituce operující ve sféře současného umění nosná. Problémem velkých institucí může být širě jejich programu, který je těžké dlouhodobě udržovat v kvalitním, konzistentním, ale také experimentálním stavu. Zároveň je zde větší úskalí politizace, byrokratizace a komercializace těchto institucí. Spolupráce s menšími, specializovanými organizacemi může být pro zavedené instituce velkého formátu určitým osvěžením, nebo dokonce nutnou podmínkou k tomu, aby si zachovaly flexibilní vazby na aktuální dění v oboru. Navíc tato spolupráce nemusí být pouze externí: jak poukazuje Möntmann, zmíněná síť se může realizovat na mnoha rovinách, přičemž mohou vznikat dočasné platformy v rámci zavedených institucí, nebo se programové linie jednotlivých organizací mohou potkávat v krátkodobých projektech. Tato „postmoderní“ logika má samozřejmě i svá úskalí, zejména proto, že zde nemluvíme o jakési abstraktní síti idealizovaných institucí, ale o konkrétních místech vedených konkrétními lidmi, jejichž představy o fungování světa současného umění se mohou dalekosáhle lišit. Otázka vzniku nových nadací, veřejných i soukromých, které by měly tento sektor podle Möntmann financovat, je dalším problematickým bodem. I jim přece hrozí politizace či korporátní obrat, jež autorka pokládá za nepřátele první vlny nového institucionalismu. Přesto se zdá, že myšlenka větší provázanosti diverzifikovaných přístupů a formátů je pro současné instituce funkčnější, než vize jednotného konceptu muzea umění či galerie, který v různých podobách vévodil předchozím dvěma stoletím.

Möntmann ve svém krátkém, ale úderném příspěvku dále naráží na dvě podstatná témata, kterým se chci věnovat níže. Jedním je otázka mezižánrovosti či tzv. hybridizace v rámci spektra i vnitřní struktury jednotlivých institucí. Dalším neméně důležitým tématem je otázka publika.

²⁸ MÖNTMANN, „Rise and Fall“.

Möntmann zde hovoří o opět poněkud idealizovaném stavu lokální participace a mezinárodní výměny, která bude návštěvníkům těchto institucí umožněna. V poslední části tohoto příspěvku se chci podrobněji věnovat otázkám možností participace publika na činnosti nových institucí.

3. Hybridizace nových institucí

Julia Noordegraaf ve svém výzkumu zůstává u přerodu koncepce muzea umění z devatenáctého do dvacátého století, některé z jejích výstupů jsou ale aplikovatelné i na logiku „nových institucí“ století jednadvacátého. Posuny ve výstavnictví, vedle přístupů k muzeální architektuře, způsobů navigace diváka při jeho putování výstavními prostory a dalších faktorů, označuje autorka jako hybridizaci muzeálního „scénáře“ (*museum script*). V muzeu umění devatenáctého století byl tento scénář veden požadavkem předávání vědění, rané dvacáté století bylo dle autorky zaměřeno na diváka a jeho estetické vnímání. Poválečný model bílé krychle zosobnil „neviditelný scénář“, v rámci kterého nemělo nic bránit kontaktu diváka a samotného díla. Muzeum umění konce dvacátého století se obrací k prožitku diváků, zkoumá, co si divák z návštěvy takové instituce odnáší, nebo co jeho zkušenost ovlivňuje. Zároveň již nezobňuje jeden homogenní způsob prezentace.²⁹ Koncept nového institucionalismu s sebou navíc nese požadavek multidisciplinarity, sociální či politické angažovanosti, přesahů do řady dalších oborů i koncepčních přesahů mezi jednotlivými typy institucí, které by měly vzdorovat silícímu tlaku na komercializaci a zmíněnému korporátnímu obratu. V kontextu tohoto přemýšlení potom hybridizace neznámá přibližování umělecké instituce zmíněnému spektaklu, kdy jsou nové prvky nabourávající tradiční institucionální model spíše komerčního charakteru (blockbuster výstavy, důraz na propagaci a marketing), ale naopak vznik jakési mezioborové diskusní platformy, jejímž úkolem je zpochybňování statu quo a zviditelňování mechanismů, které se skrývají za vznikem a vystavováním uměleckých děl, ale také celospolečenských, politických a dalších sil, které v obecnějším slova smyslu formují současnou kulturu a myšlení.

Co se týče formální podoby těchto institucí, muzea umění i galerie z velké části zůstávají bílými krychlemi. Typickým prototypem jsou komerční galerie, zejména z dnešního pohledu již tradiční typ newyor-

²⁹ NOORDEGRAAF, *Strategies of Display*.

ských (a samozřejmě také londýnských, berlínských atd.) galerií, které v perfektně čistém a dobře nasvíceném prostoru s šedou betonovou podlahou představují zpravidla samostatné výstavy výrazných současných autorů či menší skupinové přehlídky. K tomuto typu fyzického prostoru inklinuje i nezávislá nezisková galerijní scéna, pokud tedy dané místo není definováno specifickou, například industriální architekturou a nezachovává si tak do určité míry svůj původní charakter, *genius loci*. Na této úrovni se hybridizace spíše než fyzického vzhledu galerií týká dvou koncepčních rovin: neprobíhá jen uvnitř samotných institucí, v rámci jejich programové linie a zaměření, ale také napříč jejich spektrem. Řada institucí, ať už nově vznikajících, či těch s dlouhodobější tradicí, přestává být jednoduše zařaditelná či definovatelná. Přetrvává sice jasné vymezení mezi sbírkotvornou institucí a formátem kunsthalle,³⁰ v mnohých případech se ale rozměňují hranice mezi komerční a neziskovou sférou, mezi institucemi prezentujícími jednotlivé umělecké žánry apod. Přestože tedy formálně velká část galerijních prostorů zůstává bílými krychlemi, jejich obsahové pole se významně rozšiřuje. Namísto zdánlivé neutrality, kterou chápal Brian O'Doherty jako ideologickou přetvářku,³¹ usilují nové instituce o to stát se komunikačně-kritickými prostory, jejichž smyslem je umožnit veřejnou polemiku či reflexi řady aktuálních otázek, místy pro setkávání různých kontextů, lidí, uměleckých žánrů. Ústředním zájmem těchto institucí se pak stává jakási kolektivní zkušenost, ke které mají přístup jak odborníci, tak (v ideálním případě) také široká veřejnost. Důraz je kladen na participaci a dlouhodobé projekty, které stále častěji zahrnují výzkum, spoluúčast odborníků z jiných oblastí, ale také množství zábavně-vzdělávacích prvků určených širokému publiku od dětí po seniory. Klíčovým pojmem pro „novou instituci“ potom často přestává být samotná výstava. Přestože je bezesporu nadále jedním z hlavních pilířů jejího provozu, obdobně důležitými se stávají výše zmíněné aktivity, které vystavené autory a díla interpretují a uvádějí do širších kontextů, nebo se dokonce stávají zcela samostatnou paralelou výstavního programu.

30 Sbírkotvorná instituce shromažďuje a dlouhodobě pečuje o sbírky historických či kulturních artefaktů, v našem případě uměleckých děl. Tyto sbírky zpravidla také s menšími či většími obměnami vystavuje. Tvorbě krátkodobých výstav ze zapůjčených děl je tak věnován omezený prostor. Kunsthalle takovými sbírkami nedisponuje, program této instituce je tudíž plně věnován krátkodobým výstavám ve vlastní produkci nebo putovním výstavním projektům.

31 Srov. O'DOHERTY, *Inside the White Cube*.

Příkladem fungování na podobných principech může být newyorská nezisková organizace The Elizabeth Foundation for the Arts, která kromě rezidenčního programu, jenž nabízí dlouhodobý dotovaný pronájem ateliérů téměř stovce umělců vybraných odbornou radou, disponuje tiskařskou dílnou a galerijním prostorem, který je záměrně nazýván „Project Space“, nikoli galerie. Vedle „klasičtějších“ výstavních formátů, zpravidla připravených hostujícími kurátory na dílčí aktuální témata, zde probíhají projekty, které výstavní termín naplní spíše sledem akcí než skutečnou, hmotnou výstavou. Například projekt *Mít a dlužit* (*To Have and to Owe*), který na podzim 2012 uspořádala dvojice kurátorů Leigh Claire La Berge a Laurel Ptak, rozličnými formami tematizoval mnohovrstevné zadlužení americké společnosti. Vernisáž proběhla formou performance, během které se návštěvníci účastnili jakéhosi kolektivního rituálu. S pomocí úctenek, které měli po kapsách, dotvořili předem připravený objekt, „modlu“, vůči které se následně pokusili vymezit a přezkoumat své pojetí finanční cirkulace a diktátu konzumní společnosti. Lidé ležící v kruhu kolem podivného centrálního objektu byli skutečně na míle vzdáleni tradičnímu zahájení výstavy, po kterém hloučky návštěvníků se skleničkou v ruce komentují vystavená díla, nebo jen společensky konverzují. Následující „výstava“ probíhala formou přednášek, workshopů a skupinových čtení, které se konaly téměř obden po dobu pěti týdnů.³²

Zakladatelka a současná ředitelka tohoto prostoru Michelle Levy chápe jeho hlavní přínos v podněcování konverzace na téma tvůrčích procesů ve výtvarném umění v širším rámci mezioborových referencí. Programová linie se záměrně vyhýbá samostatným výstavám umělců nebo skupinovým přehlídkám sestaveným spíše na základě formálních souvislostí. Jedním z důležitých kritérií pro výběr projektů je kromě zmíněné multidisciplinarity a komunikačního aspektu jejich vazba na dění a život vně uměleckého světa. Dalším pilířem programové koncepce je dle její autorky přístupnost, která nevyklučuje složitá témata, ale otevírá je na bázi srozumitelné širší skupině návštěvníků. Podstatou Project Space se tak stává spíše setkávání různých komunit, přičemž umělecká scéna sice převažuje, ale díky diverzitě programu je prostor přístupný i dalším skupinám spojeným určitým tématem či zájmem. Přestože je Project Space v rámci umělecké scény New Yorku poměrně dobře známý a kritikou přijímaný, jeho program je tvořen spíše na základě osobních vazeb kurátorů,

32 Viz „To Have and to Owe“, *The Elizabeth Foundation for the Arts*, <http://www.efanyc.org/to-have-and-to-owe/> (15. 3. 2013).

aktivistů a dalších skupin k tomuto prostoru a osobnosti jeho zakladatelky. Je tak jakýmsi protipólem snah o co největší objektivitu, které jsou běžné v jiných institucích.³³ Například nezávislá galerie s rezidenčním programem Apexart, jejíž činnost by se vzhledem k její kriticko-experimentální povaze dala rovněž zařadit do výše zmíněné „kolonky“ nových institucí, vyhláší každoročně otevřenou výzvu k předkládání projektů, na jejichž vyhodnocení se podílí přes sto odborníků z uměleckého světa i jiných oblastí. K přihláškám nejsou přijímány životopisy uchazečů, aby se předešlo hodnocení projektů podle předchozích zkušeností jejich kurátorů. Jakkoli jsou obě tendence pro současný umělecký svět zajímavé a legitimní, právě přiznání subjektivity výběru a vytváření určité provázané, takřka komunitní sítě projektů, založených na osobních vazbách lidí s nimi spjatých, může být jedním z kroků, jak překonat určité odcizení, které s sebou nese filosofie bílé krychle. Na druhé straně je hlavním úskalím takových snah další obrat k elitářství a nejasně definovaným skupinám „insiderů“, kteří takové sítě tvoří. Aby se takovému zacyklení předešlo, měly by tyto komunity a instituce, které jsou jejich součástí, zároveň zvažovat mechanismy, jak umožnit novým subjektům, aby se i ony mohly stát jejich součástí.

4. Publikum, participace, publicita

Podle O'Dohertyho souvisí proměna bílé krychle především s proměnou samotného umění, které je v ní prezentováno. V nedávno publikovaném eseji nazvaném „Boxy, krychle, instalace, bělost a peníze“ se autor vrací k fenoménu, který poprvé popsal před více než třiceti lety. Tehdejší bílá krychle, „natolik sebejistý prostor, že by mohl být označen za neurotický“,³⁴ byla prostorem pro prezentaci moderního umění, přičemž i ty nejradikálnější malby poklidně visely na jejích mocných zdech. Fakt, že podobné prostory najdeme na tolika místech světa, od Buenos Aires přes Krakov po Londýn, pokládá autor za triumf specifického kulturního

33 Zdrojem informací je kvalitativní výzkum autorky tohoto textu, který uskutečnila během své čtyřměsíční stáže v Elisabeth Foundation for the Arts.

34 Brian O'DOHERTY, „Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money“, in: Shamita SHARMACHAJRA (ed.), *A Manual for the 21st Century Art Institution*, Londýn: Koenig Books 2009, s. 26.

modelu: neutrálního prostoru, který předstírá, že žádným prostorem ve skutečnosti není, přestože jeho obdoby lze najít prakticky všude. Kontextem těchto galerií je zpravidla město, stejně tak jako peníze, které se staly jednoznačnou součástí uměleckého diskurzu. Tím, co nicméně vyznění samotné krychle v O'Dohertyho pojetí nejvíce posunulo, je povaha vystavovaných artefaktů, od fotografie, která podle autora degraduje krychli na pouhý rám, přes video, které ji připodobňuje jinému typu neutrálního prostoru, divadelnímu „black boxu“, až po site-specific instalace, které často promění celý prostor. Kam se potom přesunul duch bílé krychle?

Je jako nějaký sci-fi virus, který se dostal do nás, do diváků, do našich přístupů určovaných onou bílou stěnou. Do našich fetišizovaných očí, do duchovních obětí kmene, který je propojen díky internetu a blogům, jež rozšiřují slovní kulturu uměleckého světa. Tento kmen je schopen přecházet národní hranice, ale nikoli ty sociální.³⁵

Tím se dostáváme k důležité otázce: řada teoretických textů i oficiálně formulovaných posláních jednotlivých institucí neustále omílá slova interakce, diskuse, participace, edukace. Mluví se o institucích prezentujících současné umění jako o důležitých místech společenské výměny, která přesahuje hranice nejen jednotlivých oborů, ale také hranice sociální. Mnozí zástupci teorie i praxe jsou přesvědčeni, že současné umění je otevřeným polem, kritickým diskurzem, který patří k sebereflexivním a sebe-obnovovacím mechanismům dnešní společnosti. Není pochyb o tom, že v rámci uměleckých scén jednotlivých měst a zemí i v rámci jejich mezinárodní interakce dochází v mnoha případech ke skutečně plodné a obsahově významné výměně, vznikají výjimečné výstavní, diskusní i výzkumné projekty. Jinou otázkou je skutečná (možnost) participace širší veřejnosti na takové výměně. Jak bylo zmíněno, diskuse nad otázkami spojenými s novým institucionalismem, podobně jako řada dalších teoretických zkoumání na poli současného umění, se do velké míry odehrává přímo v muzeích umění, galeriích či uměleckých centrech, které na jednu stranu přebírají část akademické praxe, na druhou stranu tak ale chtějí činit neakademickým způsobem, který není zcela vázán pravidly a omezeními spojenými s akademickým výzkumem, a který má být vzhledem k povaze těchto institucí otevřen právě veřejnosti. Velkou roli zde hraje samozřejmě také výše

35 *Ibid.*, s. 30.

zmíněný tlak ze strany grantové politiky i financování těchto institucí ze soukromých zdrojů. V obou případech jsou jedním ze základních kritérií hodnocení činnosti institucí „výkonové ukazatele“, tedy kolik bylo za dané časové období uskutečněno výstav či programů a zejména kolik lidí tyto programy navštívilo.³⁶ Požadavek na participaci ze strany diváků se tak v důsledku týká i řady programů a akcí, které jsou ve skutečnosti určeny spíše úzké skupině umělců, kurátorů a teoretiků. Kupříkladu ve formulaci poslání pražských Karlin Studios je uvedeno, že oblast působení tohoto subjektu je „vymezena na propagaci kvalitního soudobého umění a podporu jeho rozšíření v co nejširším společenském a kulturním okruhu“.³⁷ Návštěvník vernisáže i výstav během běžného provozu ale záhy pozná, že publikem tohoto prostoru, podobně jako řady podobných iniciativ, je převážně umělecká scéna či s ní spojená „intelektuální elita“.

To je možná jeden ze základních rozporů oné „hybridizace“: zatímco mnohé instituce procházejí proměnou, která diváka staví spíše do role aktivního spolutvůrce obsahu než pasivního příjemce, jejich skutečné publikum se mění jen minimálně. Současné umění ze své povahy přináší obsahy a formy, které nebývají veřejností snadno akceptovány. Zároveň je ale zpravidla prezentováno v institucích, které si nemohou dovolit veřejně artikulovat, že jsou určeny jen pro zasvěcené. Jejich oficiálně formulovaná poslání a skutečný společenský dosah se tak v mnoha případech značně liší. Veřejná diskuse zasahující do širších vrstev společnosti je často spíše přáním nebo ideálem, v některých případech může být dokonce jen prostředkem, jak vyhovět požadavkům grantových komisí, sponzorů či správních rad daných institucí.

Ve svém kritickém článku o novém institucionalismu upozorňuje nizozemský teoretik Sven Lütticken na možná úskalí tohoto stavu. Nový institucionalismus chápe v podobných intencích jako výše zmínění autoři coby fenomén odvratu mnohých institucí od tradičních modelů prezentace současného umění, který jde ruku v ruce se sebereflexí, problematizací

36 V České republice za státní statistickou službu za oblast kultury odpovídá ministerstvo kultury, které na základě příkazní smlouvy delegovalo vykonávání této služby na svoji příspěvkovou organizaci Národní informační středisko pro kulturu (NIPOS), útvar Centrum informací o kultuře (CIK). Předmětem statistiky kultury je zjišťování údajů o činnosti kulturních zařízení zřízených MK, dalších orgánů státní správy, krajů, obcí, měst, občanských sdružení dle zákona 83/90 Sb., obecně prospěšných společností, církví, podnikatelských subjektů aj.

37 Viz výroční zprávy instituce, které jsou ke stažení zde: <http://www.futuraproject.cz/karlin-studios/o-projektu/> (cit. 21. 4. 2013).

vlastní pozice a aktivit v rámci širších kontextů. Jak bylo nastíněno, tyto tendence s sebou kromě zrovnoprávnění výstav a dalších programových pilířů přinášejí zdůraznění nových funkcí těchto institucí, především výzkumu, diskurzivní praxe a edukace.³⁸ Z divákovy kontemplativní percepce, typické pro vnímání umění v kontextu bílé krychle, se stává participace a dialog. Instituce, které chtějí být činnidly radikální demokracie, nicméně dle Lüttikena až nebezpečně často zapomínají právě na sebekritiku, která je všemi citovanými autory uváděna jako jedna ze základních charakteristik nové instituce. Bez publika, které ve skutečnosti stále nemá, dle autora nemohou ovlivnit sociální dění za vlastními zdmi, jakkoli takové možnosti postulují. Mohou se tak stát jen dalším do sebe zacykleným prototypem, podobně jako bílá krychle, jejíž koncepci se programově snaží vzdálit.

Lütticken v tomto smyslu chápe sebekritiku na více úrovních, nežli jen v rovině internalizace a rozšíření institucionální kritiky ze strany umělců. Jakkoli kritická může nová instituce být vůči vlastnímu programu, způsobům prezentace výstav apod., do těchto úvah by měla zahrnout také skutečný společenský dosah svých aktivit a vědomě pracovat na tom, aby byl adekvátní cílům, které si vytyčuje. Podle Lüttikena jsou nové instituce vysoce hybridními místy jen co se týče zahrnování množství rozličných akademických a uměleckých disciplin do svého programu. V dalších ohledech tyto instituce dle autora představují jen „levnější, flexibilnější post-fordistický způsob fungování“. Přestože veřejně prezentují svoji otevřenost, v rámci které se mohou setkávat lidé z různých oborů, nedostatek preciznosti ve vytváření programu a promyšlení způsobů jeho zprostředkování divákům často vede k pouhé juxtapozici namísto skutečného dialogu a výměny.³⁹

Jakkoli pádné mohou tyto argumenty být, jsou také v jistém smyslu zavádějící či zjednodušující. Nemyslím si, že je to právě nedostatek preciznosti, co ve většině případů způsobuje malý společenský dosah kritických

38 V tomto kontextu se může jednat o umělecko-kurátorský výzkum, který často probíhá inovativními způsoby a na různých rovinách zahrnuje podněty či zpětnou vazbu diváků a místních komunit, případně výše zmíněné evaluační výzkumy. Diskurzivní praxí a edukací se zde míní především zaměření na řadu programů a projektů, které problematizují, kontextualizují a zprostředkovávají témata spojená se světem umění i mezioborové souvislosti. Mohou to být různé formáty diskusí a analytických setkání, ale také workshopy, přednášky apod.

39 Sven LÜTTICKEN, „Once More on Publicness. A Postscript to *Secret Publicity*“, *Fillip*, 2010, č. 12, <http://fillip.ca/content/once-more-on-publicness-a-postscript-to-secret-publicity> (cit. 26. 11. 2012).

uměleckých institucí nebo absenci dialogu napříč rozmanitými vrstvami návštěvníků v rámci jejich programů. Širší veřejnost přirozeně lákají spíše spektakulárnější projekty, což jsou obvykle také ty, o kterých se dozví z předních médií nebo velkoplošných reklam. Menší instituce na tento typ propagace zpravidla nemají odpovídající finance, a tak je jejich dosah nižší. K nedostatečné práci s publikem často z podobných důvodů vede limitovaná kapacita zaměstnanců, kteří obvykle mají plné ruce práce se zajištěním samotné programové linie, plošné propagace a běžného provozu. Na rozličné edukační aktivity, rozšiřování publika nebo evaluaci dosahu stávajících programů tak zpravidla zbývá minimálně času, jestli vůbec nějaký. Přesto se domnívám, že je pro současné kritické instituce důležité se o to alespoň pokoušet, a nesklouzávat tak k tomu, že se klíčová slova z grantových žádostí a formulací cílů organizací, jako je *dialog*, *interakce* či *participace publika*, stávají jen vyprázdněnými frázemi. Na druhou stranu to neznamená, že by se tyto instituce měly stát jakýmsi otroky svých návštěvníků a neustále jen přezkoumávat, jestli jejich výstavy a projekty žádoucím způsobem rezonují v různých vrstvách společnosti.⁴⁰

Lüttiken upozorňuje na další důležitý rozpor, který je s nedostatkem sebereflexe často spojený. Pokud instituce funguje jako kritická instancce jen navenek, výsledkem jejích snah může být spíše zdařilá publicita než skutečný společenský dosah. Řada pracovníků nejen v oblasti kultury zažila zkušenost s projekty, které vypadají skvěle na papíře (často to bývá žádost o grant) i v následné „virtuální realitě“ (webové stránky a profesionální fotografie, mediální ohlasy apod.), nicméně jejich skutečná obsahová hodnota za mediálně šířenou slupkou často významně pokulhává.⁴¹ Většinu těchto iniciativ je společná právě silná publicita, zpravidla zaměřená na proklamování onoho (*mezikulturního*, *mezioborového*) *dialogu* a dalších klíčových slov, bez kterých se úspěšná žádost o evropský grant v současnosti neobejde. Aby dialog směrem k veřejnosti vycházel ze solidních základů, měli by se zástupci institucí nejdříve podívat dovnitř, a možná také vyvážit početné PR oddělení odbornými pracovníky,

40 Viz KOTTOVÁ, „Diktát publika?“.

41 Podle mého názoru se mezi takové případy řadí množství putovních projektů a celoevropských festivalů, jakým je například festival Transeuropa, jehož část v uplynulých dvou letech probíhala také v Praze. Pořadatelé těchto projektů financovaných „shora“ se často obracejí na místní iniciativy, aby utratily rozpočet v rámci poněkud šroubovaných akcí, které z mé zkušenosti mívají minimální veřejnou odezvu nebo místní relevanci.

kterí budou mít dostatek prostoru a času na vytváření projektů, jež budou představovat skutečnou obsahovou hodnotu.

Lawrence Rinder, současný ředitel Berkeley Art Museum, spatřuje hlavní předpoklad smysluplné diskuse a interakce v integritě lidí, kteří pro danou instituci pracují. Program, který vychází ze „zaujatého přístupu“ a „ryzích pocitů“, lze dle jeho stanoviska okamžitě rozeznat od projektu, který je realizován jen proto, aby zvýšil návštěvnost. Pro fungování muzea umění v dnešní společnosti je podle Rindera důležitější spravovat spíše duchovní „poklady“, jako je svoboda, svobodné myšlení a tvořivost, než ty fyzické. Není potom třeba zaujímat vědomé strategie k tomu, aby náplň institucí, kterých se to týká, nebyla banální. Pokud pro jejich vedení a zaměstnance nejsou podobná slova jen vyprázdněnou frází, může jejich program podle Rindera skutečně plnit důležitou roli ve společnosti.⁴² Myšlenka, že veškerá komunikace v rámci uměleckého světa a potažmo směrem k veřejnosti stojí na lidech, kteří tento svět utvářejí, a její smysluplnost tedy závisí na jejich vlastním nastavení, je také ústředním tématem krátkého eseje Jana Verwoerta, který publikoval ve sborníku *Kurátorství a edukativní obrat*.⁴³ Verwoert zde upozorňuje na roli komunikačních průmyslů, vedených touhou maximalizovat osobní a institucionální produktivitu za každou cenu. Toto nastavení vytváří dlouhodobý tlak, který se přirozeně projevuje i ve sféře výstavnictví a kurátorské praxe, jejímž hlavním nástrojem je právě komunikace. Výstavy jako by v důsledku byly degradovány na dokonalé produkty podobně industrializovaných procesů:

Proč bychom potom měli hledat ducha ve stroji, když stroj samotný může být oním duchem? Navzdory všem kritickým záměrům je přesně tohle vedlejším účinkem současných debat o „novém institucionalismu“. Prohlásit institucionální aparát za předmět (diskurzu) zde zpravidla implikuje jeho chápání jakožto předmětu (s tvůrčí schopností), jako by komunikaci utvářely struktury, umělecká díla a texty, nikoli lidé!⁴⁴

42 Viz KOTTOVÁ, „Výstavy jako galaxie“.

43 Jan VERWOERT, „Control I'm Here. A Call for the Free Use of the Means of Producing Communication, in Curating and in General“, in: Paul O'NEIL – Mick WILSON (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Londýn: Open Editions – de Appel 2010, s. 23–31.

44 *Ibid.*, s. 26.

Problémem spojeným s přiřčením veškerého kulturního potenciálu samotnému systému či instituci je dle Verwoerta důraz na *platformu*, která komunikaci nese, nikoli na její obsah. Kurátorům a dalším tvůrčím pracovníkům v industrializované kulturní produkci zbývá jen velmi málo času, jestli vůbec nějaký, na zastavení se a přemýšlení, výzkum. Na jedné straně je tu tlak ze strany institucí, které si nemohou dovolit mezeru v programu, a množství projektů se, jak bylo nastíněno výše, stává často důležitějším ukazatelem úspěšnosti než jejich obsahová kvalita. Je tu ale i určitý společenský tlak, který vnímají umělci, kurátoři, kritici a další pracovníci v oblasti „tvůrčích průmyslů“: nutnost být stále vidět, navštěvovat všechny důležité vernisáže, diskuse a akce, kde často také vznikají profesionální příležitosti. K tomu se váže i potřeba být neustále „online“. Nezareagovat na důležitou výzvu včas může být pro kariéru kurátora i umělce výrazným poškozením. Otázkou potom je, kde je možné hledat prostor pro neindustrializovanou a neindustrializovatelnou komunikaci a kde najít čas pro nápady, emoce, zkušenosti a způsoby vyjádření, které utvářejí obsah, jenž může následně být sdílen prostřednictvím uměleckého světa. Pointou Verwoertova textu nicméně není svádět tento nedostatek prostoru pro vznik obsahu na vnější faktory. Mechanismus představující standardy komunikačního průmyslu, jenž postuluje tyto nenaplnitelné výkonové požadavky, nazývá autor jednoduše *kontrolou*. Kontrola nicméně není ničím vnějším. Zosobňuje ji každý zástupce uměleckého světa a tento svět samotný je komunikačním průmyslem. Únikem z tohoto mechanismu by potom podle autora mohly být vzdělávací instituce jako místa primárně věnovaná studiu a výzkumu. Nicméně univerzity a výzkumné instituce se staly podobně byrokratizovanými a komodifikovanými aparáty, jako je samotný umělecký svět. Možnost změny a vytvoření onoho kýženého prostoru pro vznik obsahu tudíž nemůže podle Verwoerta být plodem instituce, ale jednotlivců: „Svoboda zpravidla existuje díky shodě okolností, kdy se některým lidem na důležitých postech podaří vzepřít se internímu tlaku institucionálního aparátu na dobu potřebnou k tomu, aby se mohly rozvinout osvobozené způsoby výměny.“ Pokud jsme to my samotní, kteří vytváříme tyto neudržitelné podmínky pro fungování uměleckého světa, je také na nás toto fungování změnit a vytvořit prostor pro komunikaci, kterou bychom skutečně chtěli utvářet.⁴⁵

Apel na jednotlivce, kteří mohou jaksi magicky proměnit obsahovou

45 *Ibid.*, s. 28.

hodnotu instituce, pro kterou pracují, a potažmo celé fungování současného uměleckého světa, nicméně také není bez rozporu. Ne každá instituce má natolik osvědčené vedení, aby svým zaměstnancům umožnilo plně realizovat vlastní vize a potenciál. I kurátoři, teoretici a další odborníci na volné noze jsou vázáni rozličnými požadavky institucí a projektů, na kterých spolupracují. K ideálu nové instituce by se tedy kromě toho, že má být sebekritickým, aktivním místem společenské výměny s řadou mezioborových přesahů, měly přidat ještě požadavky na entuziastické zaměstnance, kteří budou otevřeni vedení, jež bude vzdorovat tlakům komercializace či politizace. V praxi je v případě menších institucí míra svobody při tvorbě programu i nadšení lidí, kteří je utvářejí, často vyšší, ale bývá také spojena s vyčerpáním v důsledku nedostatečného nebo nepravidelného finančního zázemí a s ním souvisejících neadekvátních možností propagace a práce s publikem, jež by mohly rozšířit dosah těchto iniciativ za úzký kruh umělecké scény. Větší instituce, která má také vyšší počty návštěvníků i různorodější publikum, na druhé straně z důvodů zajištění svého podstatně nákladnějšího chodu musí často dělat kompromisy v zaměření či kritičnosti programu, a také zde přirozeně vznikají hierarchické struktury, které nemusejí vždy umožňovat realizaci tvůrčích záměrů jednotlivých zaměstnanců na různých úrovních. Zdá se to jako jakýsi bludný kruh. Přesto se domnívám, že bychom nad „novou institucí“ ještě neměli lámat hůl. Už jenom uvědomění si těchto mechanismů a snaha alespoň některé z nich v rámci svého fungování měnit či problematizovat odlišuje tyto instituce od dogmatické bílé krychle nebo komerčního spektaklu a uvádí je do aktuálnějších kontextů.

Závěr

Tento příspěvek nastínil hlavní možnosti a úskalí týkající se nového institucionalismu a tzv. hybridizace institucí prezentujících současné umění. Zpochybňování ideologického modelu bílé krychle jakožto neutrálního formátu prezentace uměleckých děl proběhlo jak ve velkých institucích muzeálního typu, tak v rámci sféry menších nezávislých institucí. Tato „interní“ hybridizace jde ruku v ruce s rozemláním ostrých hranic mezi jednotlivými institucionálními typy. Přestože stále existují jasně vymezená muzea umění, kunsthalle, neziskové či komerční galerie, řada současných institucí stojí někde na pomezí. Kromě různých modelů prezentace umění si navíc vypůjčují prvky z komerčního i vzdělávacího prostředí: obchody,

kavárny, kina, ale také knihovny, výzkumná střediska, přednáškové sály. Namísto ničím nerušené kontemplance nad uměleckými díly tak divákům nabízejí komplexní zážitky, sestavené z řady dílčích prožitků a zkušeností. V rámci této hybridizace a kritických intencí spojených s koncepcí nového institucionalismu se otevírá větší prostor pro participaci různých zúčastněných skupin, diskusi, aktivní sdílení obsahů. K tomuto jevu vede řada impulzů, od již zmíněného soupeření volnočasových aktivit o přízeň návštěvníků přes priority kulturní politiky a veřejnou obhajitelnost financí vynaložených na fungování uměleckých institucí až po čistou potřebu vnímat současné umění jako důležitou, svobodnou platformu pro zmíněný dialog a sdílení obsahů. První řada problémů se týká samotné povahy těchto obsahů: jak poukazuje výše zmíněný text Jana Verwoerta, umělecká scéna řízená požadavkem maximalizace výkonových ukazatelů má prostoru pro vytváření hodnotného obsahu méně, než by bylo žádoucí. Zároveň systém financování institucí operujících v oblasti současného umění často vede ke vzniku poněkud nesmyslných projektů, které jsou psány na míru grantovým výzvám. Druhou, neméně důležitou otázkou potom je, *komu* je tento obsah ve skutečnosti určen a jaké jsou možnosti aktivní participace širší veřejnosti na dialozích se současným uměním.

Je zřejmé, že proměna umělecké instituce na kritickou, demokratickou instanci je teoretickou koncepcí, která má v praktické rovině řadu podob a také úskalí. Ani nový institucionalismus není pojmem, který by současné instituce magicky „vysvobodil“ a vyřešil všechny jejich problémy. Pokud je ale v mnohohrstevné a zároveň globalizované situaci současného umění něco důležitého, je to právě nesamozřejmost a (sebe)kritický přístup, který se k pojetí nového institucionalismu váže. Ten se ale netýká pouze samotných institucí, které přece jen nejsou žádnými oduševněnými stroji. Duši jim dodávají konkrétní lidé, kteří pro ně pracují a kteří je vlastní či řídí, a právě těch by se sebekritika ve smyslu možnosti zastavení se a uvažování o obsahové hodnotě vlastní praxe i jejím dosahu mohla, nebo dokonce měla týkat.



Z vernisáže projektu *To Have and to Owe*, The Elizabeth Foundation for the Arts, New York, 21. září 2012, foto: Karina Pfeiffer Kottová